

中国戏剧观念的演变历程

赵山林

—

内容提要:中国古代戏剧观念有一个相当长的演变过程,从唐宋的“剧戏”、“优戏”、“伎剧”,到明代的“戏剧”和“剧戏”,所指逐渐固定与专门化。而“戏曲”一名最早出于元代,原指南戏,到明代观念渐趋明确。此外,还有“戏文”等名称。直至近代王国维《宋元戏曲考》出,重新界定了“戏剧”、“戏曲”的含义,中国戏剧观念才定于一位。

关键词:戏剧 戏曲 剧戏

作者单位:华东师范大学中文系

中国古典戏剧经历了温长的孕育、产生、发展过程,与之相应,戏剧观念也经历了一个相当长的演变过程。考察这一演变过程,对于认识中国古典戏剧和戏剧学发展的基本规律,是大有裨益的。

一、“戏剧”与“剧戏”

在中国古代,“剧戏”这个词比“戏剧”这个词出现得要早。盛唐人张鷟的传奇文《游仙窟》中即有:“向来剧戏相弄,真成欲逼人。”这里的“剧戏”是嬉戏、游戏的意思。晚唐杜牧《西江怀古》诗:“魏帝缝囊真戏剧,符坚投 更荒唐。”这可能是我们今天所能见到的最早的“戏剧”一词,但仍然是游戏的意思。到北宋,邵伯温《闻见前录》卷十中有:“某留守北京,遣人入大辽侦事,回云:见辽主大宴群臣,伶人剧戏。”这里的“剧戏”,是演戏的意思,虽然和戏剧已是密切相关,但还不是专门的名称。南宋洪迈《容斋随笔》卷十五:“大率唐人多工诗,虽小说戏剧,鬼物假托,莫不宛转有思考,不必专门名家而后可称也。”这里虽然“小说戏剧”连用,却不是两种文学体裁的并称,仍然是游戏的意思。大抵宋元两代论者,在泛称戏剧时,多不用“戏剧”一词,而是用“优戏”、“伎剧”等词,如宋叶梦得《避暑录话》卷四:

丁仙现自言及见前朝老乐工,间有优谑及人所不敢言者,不徒为谐谑,往往因以达下情,故仙现亦时时效之。非为优戏,则容貌俨然如士大夫。

“优戏”一词亦出现于元代著述中,如王晔有《优戏录》,杨维桢有《优戏录序》、《朱明优戏序》。

至于“伎剧”一词,则见于元胡祇遹《赠宋氏序》:

乐音与政通,而伎剧亦随时所尚而变,近代教坊院本之外,再变而为杂剧。

可以看出,胡祇遹所说的“伎剧”是戏剧的总称,“院本”、“杂剧”都是包括其中的。

至明人,始以“戏剧”或“剧戏”作为戏剧的通称。如成化、弘治年间祝允明《观〈苏卿持节〉剧》:

勿云戏剧微,激义足吾师。

万历年间酉阳野史《新刻续编三国志引》:

世不见传奇戏剧乎?人间日演而不厌,内百无一真,何人悦而众艳也?但不过取悦一时,结尾有成,终始有就尔。

胡应麟《庄岳委谈》:

异时俗尚悬殊,戏剧一变。

而使用“剧戏”一词最多的,当属王骥德《曲律》。其《论插科》云:大略曲冷不闹场处,得净、丑间插一科,可博人哄堂,亦是剧戏眼目。

《杂论上》云:作剧戏,亦须令老嫗解得,方入众耳,此即本色之说也。

剧戏之道,出之贵实,而用之贵虚。

剧戏之行不行,良有其故。最值得注意的是《杂论上》中的这一段:

古之优人,第以谐谑滑稽供人主喜笑,未有并曲与白而歌舞登场,如今之戏子者。又皆优人自造科套,非如今日习现成本子,俟主人拣择而日日此伎俩也。如优孟、优旃、后唐庄宗,以迨宋之靖康、绍兴,史籍所记,不过“葬马”、“漆城”、“李天下”、“公冶长”、“二圣环”等谐语而已。即金章宗时董解元所为《西厢记》,亦第是一人倚弦索以唱,而间以说白。至元而始有剧戏,如今之所搬演者。是此窍由天地开辟以来,不知越几百千万年,俟夷狄主中华,而于是诸词人一时林立,始称作者之圣。呜呼异哉!

王骥德在这里不但用“剧戏”作为戏剧的通称,而且对于“剧戏”的内涵进行了界定。他认为“剧戏”的内涵应当包括两点:第一,“剧戏”必须“并曲与白而歌舞登场,如今之戏子者”,而不能如“古之优人,第以谐谑滑稽供人主喜笑”。因此他认为至元代才开始有“剧戏”,而从优孟、优旃的表演直至宋代的滑稽戏都算不得“剧戏”。即使是《董解元西厢记》,也不是“并曲与白而歌舞登场”,因此也算不得“剧戏”。第二,“剧戏”必须“如今日习现成本子,俟主人拣择而日日此伎俩”,而不能如古之“优人自造科套”,即兴表演,临场发挥。这就是说,要有一个固定的成型的剧本,才算得上是“剧戏”。从这个意义上说,“剧戏”也是“至元而始有”(王骥德没有看到过《张协状元》这类宋南戏的剧本)。而剧本的固定,不但意味着曲白(至少是曲)的固定,而且首先意味着剧本所写的故事的固定。因为“主人拣择”,首先是选择故事。由此我们可以看出,王骥德此处所说的“剧戏”,已经是比较明确的戏剧概念,与王国维《宋元戏曲史》“必合言语、动作、歌唱以演一故事,而后戏剧之意义始全”的“真戏剧”概念,相去仅一间耳。

二、“戏曲”

“戏曲”一词,最早见于元人刘埙(1240—1319)《水云村稿》卷四《词人吴用章传》:

至咸淳,永嘉戏曲出,泼少年化之,而后淫哇盛,正音歇,然州里遗老犹歌用章词不置也。

按咸淳(1265—1274)为宋度宗年号。此处所说的“永嘉戏曲”,即明祝允明《猥谈》所说的“温州杂剧”,亦即徐渭《南词叙录》所说的“永嘉杂剧”。祝、徐二人说的是南戏,因此刘埙所说的“戏曲”也是指南戏,而并非戏剧的通称。

夏庭芝《青楼集》亦曾使用“戏曲”一词。该书“龙楼景、丹墀秀”条云:皆金门高之女也。俱有姿色,专工南戏。龙则梁尘暗簌,丹则骊珠宛转。后有芙蓉秀者,婺州人,戏曲、小令,不在二美之下,且能杂剧,尤为出类拔萃云。

此处以“婺州人”芙蓉秀与“专工南戏”之龙楼景、丹墀秀并提,又以“戏曲”与“杂剧”对举,可见此处的“戏曲”并非通称,所指仍为南戏。

同样,陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五所云“唐有传奇,宋有戏曲、唱赚、词说,金有院本、杂剧、诸宫词”,其中所说的“戏曲”也是指南戏。

明万历四十三年(1615),臧懋循所编《元曲选》前集刊行,所收五十种全为杂剧,因此这里的“曲”便是“戏曲”之义。卷首收有《涵虚子论曲》,首云:“戏曲至隋始盛,在隋谓之康衢戏,唐谓之梨园乐,宋谓之华林戏,元谓之升平乐。”按此数语引自朱权《太和正音谱·杂剧十二种》,但首句为臧懋循所加,可见他是把“戏曲”作为戏剧的通称来使用的。但这里的“戏曲”包括了隋唐以下的各种戏剧,含义似过于宽泛。

万历四十四年(1616),周之标所编《吴 萃雅》刊行。这是一部戏曲、散曲选集。在《又题辞》中,周之标提出了“戏曲”与“时曲”(即散曲)这样两个相对的概念,并作了如下的分析:

时曲者,无是事有是情,而词人曲摩之者也。戏曲者,有是情且有是事,而词人曲肖之者也。有是情,则不论生旦丑净,须各按情,情到而一折便尽其情矣。有是事,则不论悲欢离合,须各按事,事合而一折便了其事矣。自古忠臣之忠,烈士之烈,义士之义,节妇之节,以至于佞臣之口,谗人之舌,昏主之丧国,荡子之丧家,冶妇之丧节,何一不具?何一不真?令观之者忽而眦尽裂,忽而颐尽解,又忽而若醉若狂,又忽而若醒若悟,曷故哉?真故也。

这一段分析的要点是:(1)散曲不依赖于故事情节,是一种抒情的演唱艺术;戏曲依赖于故事情节,是一种叙事而兼抒情的表演艺术。(2)同样是抒情,但内涵却不同。散曲抒发的是抒情主人公的感情;戏曲则每个角色各有其感情,因此“不论生旦丑净,须各按情。”(3)散曲的抒情是独立的、单纯的,而戏曲中人物的抒情则与故事情节的展开同步。因此,“按情”必须“按事”,“事合”才能“情到”,“了其事”方可“尽其情”。这二者是不可分割的。(4)戏曲反映生活的面是相当广阔的,这一点要超过散曲,(5)因此,戏曲感人的力量也是十分强烈的,这一点,也要超过散曲。

可以看出,周之标此处对戏曲与散曲的区别作了很精辟的分析,他所阐明的“戏曲”观念已经相当明晰,与王骥德稍后阐明的“剧戏”观念正可以相互补充。

与王骥德《曲律》同刊行于天启三年(1623)的戏曲、散曲集《词林逸响》,编者许字,前有邹迪光序。邹迪光在序中也将戏曲与时曲(散曲)区别开来,指出“至我明,而名公逸士嗽芳擷润之余,杂剧、传奇种种,青出古人之蓝,而称创获。其所为时曲者不征事实,独肖神情。壮士听而徘徊,幽人闻之堕泪。盖一代之声韵,真有往来于千百年者。”这里指出散曲的特点是“不征事实,独肖神情”,那么,与其相对,戏曲的特点是“征事实,且肖神情”,就是不言而喻的了。

崇祯二年(1629),程羽文在为沈泰所编的《盛明杂剧初集》所作序中云:“曲者,歌之变,乐声也;戏者,舞之变,乐容也。”又云:“上古有歌舞而无戏曲,战国、秦、汉始创优伶,唐作梨园教坊,王右丞以此得解头,而庄宗自号‘李天下’。厥后流风大畅,变歌之五音以成声,变舞之八佾以成数,而曰外、曰末、曰净、曰丑、曰生、曰旦六人者出焉。凡天地间知愚贤否、贵贱寿夭、男女华夷,有一事可传,有一节可录,新陈言于牍中,活死迹于场上。谁真谁假,是夜是年,总不出六人搬弄。”很显然,程羽文这里所说的“戏曲”已经是一个通称,并且初步阐明了它作为综合艺术的特点:有歌,有舞,用以表演一定的故事。“戏曲”来源于歌舞,但并不等于歌舞,它是歌舞综合其他因素,并发展到一定阶段上的产物。程羽文的意见,反映了中国戏剧观念在晚明时期所取得的新进展。

与程羽文大体同时,凌濛初在编选《南音三籁》时,将全书分为“散曲上卷”、“散曲下卷”及“戏曲上卷”、“戏曲下卷”,可见他对于“戏曲”与“散曲”是区分得很清楚的。在该书卷首的《谭曲杂札》中,他又两次论及“戏曲”。其一云:“曲始于胡元,大略贵当行不贵藻丽。……国朝如汤菊庄、冯海浮、陈秋碧辈,直闯其藩,虽无专本戏曲,而制作亦富,元派不绝也。”其二云:“戏曲搭架,亦是要事,不妥则全传可憎矣。”这里的“戏曲”偏重于指剧本,但其涵盖面却包括整个中国传统戏剧。特别是凌初强调了“戏曲搭架”即戏剧结构的重要性,对于人们认识戏剧的特性是极为有益的。

三、“戏文”

与“戏剧”、“戏曲”这两个概念并行而且也值得注意的另一个概念,是“戏文”。

由宋入元的周密《癸辛杂志别集》卷上“祖杰”条:

旁观不平,惟恐其漏网也,乃撰为戏文,以广其事。

祖杰是元初温州勾结官府、残害百姓的恶僧人,无名剧作家所编的揭露其罪恶的剧本是“温州杂剧”,亦即南戏,因此这里的“戏文”是专指南戏。

同样,元人周德清《中原音韵》所说的“南宋戏文”,刘一清《钱塘遗事》所说的“《王焕戏文》”,其中的“戏文”,都是专指南戏。

但“戏文”还有另一种含义,那就是作为戏剧的通称。如明人丘浚《五伦全备记》的《付末开场》:

近世以来,做成南北戏文,用人搬演,虽非古礼,然人人观看,皆能通晓。

又如明人胡应麟《庄岳委谈》:

优伶戏文,自优孟抵掌孙叔,实始滥觞。

这里的“戏文”都是通称,其重点是指戏剧文本。这种用法一直延续到清人,如清初李渔《闲情偶寄·词曲部·词采第二·忌填塞》云:

总而言之,传奇不比文章。文章做与读书人看,故不怪其深;戏文做与读书人与不读书人同看,又与不读书之妇人小儿同看,故贵浅不贵深。

《格局第六·冲场》云:

此折之一引、一词,较之前折“家门”一曲,犹难措手。……非特一本戏文之节目全于此处埋根,而作此一本戏文之好歹,亦即于此时定价。

比李渔稍迟的张潮在《致黄官》中也说:

大抵传奇须分可演、可读二种,总以情节为主,而情节又以从来戏文所少者为佳。

很清楚,李渔、张潮这里所说的“戏文”也是通称,而且其重点也是指戏剧文本。值得重视的是,他们强调了情节、结构及语言的通俗性在“戏文”中的重要作用,把人们对于戏剧特性的认识又向前推进了一步。

至清中叶之李调元,作《弄谱》、《曲话》、《剧话》三书,以前者研究“戏弄”,以后二者研究“戏文”。其《弄谱》“把戏”条云:

古人谓“弄”,亦曰“戏”,非真作戏也。……故作《弄谱》。若戏文,则具载余《曲》、《剧》二话,并不赘说。李调元的《曲话》、《剧话》二书是有分工的:《曲话》论“曲”,偏重于曲词的评论;《剧话》论“剧”,偏重于戏剧体制与戏剧本事的考证。二书合观,可见李调元所说的“戏文”是戏剧的通称。

如果把前人提出的“戏剧”(“剧戏”)、“戏曲”、“戏文”几个概念参照起来看,可以认为前人的戏剧观念经过长时间的演进,已逐渐接近完善。他们已经逐步看到了中国的民族戏剧即戏曲是“戏”、“曲”、“文”亦即戏剧性、音乐性、文学性的有机融合,是一门高度综合的艺术。

四、“真戏剧”与“真戏曲”

二十世纪初,王国维在研究中国古代戏曲的过程中,提出了“戏剧”、“真戏剧”、“戏曲”、“真戏曲”这一组适合中国民族戏剧具体情况的概念。

在王国维的《宋元戏曲史》中,“戏剧”是一个比较宽泛的概念,包括歌舞戏、滑稽戏,也包括“真戏剧”。歌舞剧如北朝至唐代的《代面》、《拨头》、《踏摇娘》、《樊哙排君难》,滑稽戏如唐代的参军戏。王国维认为歌舞戏、滑稽戏还不是“真戏剧”。

王国维给“真戏剧”所下的定义是:“必合言语、动作、歌唱以演一故事,而后戏剧之意义始全。”“真戏剧”既然必用“歌唱”,那就离不开戏曲,所以“真戏剧必与戏曲相表里”。王国维对周密《武林旧事》所载之“宋官本杂剧段数”、陶宗仪《南村辍耕录》所载之“金院本名目”进行了考察,并借助《东京梦华录》、《梦粱录》等宋元人笔记,考察了宋金演剧之脚色与结构,他得出的结论是:“唐代仅有歌舞剧及滑稽剧,至宋金二代而始有纯粹演故事之剧;故虽谓真正之戏剧,起于宋代,无不可也。然宋金演剧之结构,虽略如上,而其本则无一存。故当日已有代言体之戏曲否,已不可知。而论真正之戏曲,不能不从元杂剧始也。”

王国维认为,“戏曲”要成为“真戏曲”,除上述各条外,还必须具备两方面的条件:

其一曰“乐曲上之进步”,即戏曲音乐要有足够的表现力。宋杂剧或用大曲,或用诸宫调。大曲遍数众多;诸宫调不拘于一曲,凡在同一宫调中之曲,皆可用

之。二者的乐曲形式,可以说是各有优点。但它们也各有缺点:大曲“通前后为一曲,其次序不容颠倒,而字句不容增减,格律至严,故其运用亦颇不便”;诸宫调“虽或有联至十余曲者,然大抵用二三曲而止。移宫换韵,转变至多,故于雄肆之处,稍有欠焉”。而元杂剧则不然,“每剧皆用四折,每折易一宫调,每调中之曲,必在十曲以上;其视大曲为自由,而较诸宫调为雄肆”,可以说是兼二者形式之长。

其二曰“由叙事而变为代言体”。宋人大曲,就其现存之董颖《薄媚》、曾布《水调歌头》、史浩《采莲》等观之,皆为叙事体;金诸宫调,就其现存之《西厢记诸宫调》观之,虽有代言之处,而其大体只可谓之叙事。独元杂剧于科白中叙事,而曲文全为代言。

以此为尺度,王国维认为中国古代戏剧中称得上“真戏曲”者,当自元杂剧及南,戏始。

在以上研究的基础上,王国维对于中国古代戏剧的发展历程作了一个总体的描述:“我国戏剧,汉魏以来,与百戏合,至唐而分为歌舞戏及滑稽戏二种,宋时滑稽戏尤盛,又渐藉歌舞以缘饰故事,于是向之歌舞戏,不以歌舞为主,而以故事为主,而元杂剧出而体制遂定。南戏出而变化更多,于是我国始有纯粹之戏曲。”

至此,中国戏剧观念发展到了一个崭新的高度,这导致了中国戏剧学研究的崭新局面的出现。散曲不依赖于故事情节,是一种抒情的演唱艺术;戏曲依赖于故事情节,是一种叙事而兼抒情的表演艺术。(2)同样是抒情,但内涵却不同。散曲抒发的是抒情主人公的感情;戏曲则每个角色各有其感情,因此“不论生旦丑净,须各按情。”(3)散曲的抒情是独立的、单纯的,而戏曲中人物的抒情则与故事情节的展开同步。因此,“按情”必须“按事”,“事合”才能“情到”,“了其事”方可“尽其情”。这二者是不可分割的。(4)戏曲反映生活的面是相当广阔的,这一点要超过散曲,(5)因此,戏曲感人的力量也是十分强烈的,这一点,也要超过散曲。

可以看出,周之标此处对戏曲与散曲的区别作了很精辟的分析,他所阐明的“戏曲”观念已经相当明晰,与王骥德稍后阐明的“剧戏”观念正可以相互补充。

与王骥德《曲律》同刊行于天启三年(1623)的戏曲、散曲集《词林逸响》,编者许宇,前有邹迪光序。邹迪光在序中也将戏曲与时曲(散曲)区别开来,指出

“至我明,而名公逸士嗽芳擷润之余,杂剧、传奇种种,青出古人之蓝,而称创获。其所为时曲者不征事实,独肖神情。壮士听而徘徊,幽人闻之堕泪。盖一代之声韵,真有往来于千百年者。”这里指出散曲的特点是“不征事实,独肖神情”,那么,与其相对,戏曲的特点是“征事实,且肖神情”,就是不言而喻的了。

崇祯二年(1629),程羽文在为沈泰所编的《盛明杂剧初集》所作序中云:“曲者,歌之变,乐声也;戏者,舞之变,乐容也。”又云:“上古有歌舞而无戏曲,战国、秦、汉始创优伶,唐作梨园教坊,王右丞以此得解头,而庄宗自号‘李天下’。厥后流风大畅,变歌之五音以成声,变舞之八佾以成数,而曰外、曰末、曰净、曰丑、曰生、曰旦六人者出焉。凡天地间知愚贤否、贵贱寿夭、男女华夷,有一事可传,有一节可录,新陈言于牖中,活死迹于场上。谁真谁假,是夜是年,总不出六人搬弄。”很显然,程羽文这里所说的“戏曲”已经是一个通称,并且初步阐明了它作为综合艺术的特点:有歌,有舞,用以表演一定的故事。“戏曲”来源于歌舞,但并不等于歌舞,它是歌舞综合其他因素,并发展到一定阶段上的产物。程羽文的意见,反映了中国戏剧观念在晚明时期所取得的新进展。

与程羽文大体同时,凌濛初在编选《南音三籁》时,将全书分为“散曲上卷”、“散曲下卷”及“戏曲上卷”、“戏曲下卷”,可见他对于“戏曲”与“散曲”是区分得很清楚的。在该书卷首的《谭曲杂札》中,他又两次论及“戏曲”。其一云:“曲始于胡元,大略贵当行不贵藻丽。……国朝如汤菊庄、冯海浮、陈秋碧辈,直闯其藩,虽无专本戏曲,而制作亦富,元派不绝也。”其二云:“戏曲搭架,亦是要事,不妥则全传可憎矣。”这里的“戏曲”偏重于指剧本,但其涵盖面却包括整个中国传统戏剧。特别是凌初强调了“戏曲搭架”即戏剧结构的重要性,对于人们认识戏剧的特性是极为有益的。

三、“戏文”

与“戏剧”、“戏曲”这两个概念并行而且也值得注意的另一个概念,是“戏文”。

由宋入元的周密《癸辛杂志别集》卷上“祖杰”条:

旁观不平,惟恐其漏网也,乃撰为戏文,以广其事。

祖杰是元初温州勾结官府、残害百姓的恶僧人,无名剧作家所编的揭露其罪恶的剧本是“温州杂剧”,亦即南戏,因此这里的“戏文”是专指南戏。

同样,元人周德清《中原音韵》所说的“南宋戏文”,刘一清《钱塘遗事》所说的“《王焕戏文》”,其中的“戏文”,都是专指南戏。

但“戏文”还有另一种含义,那就是作为戏剧的通称。如明人丘浚《五伦全备记》的《付末开场》:

近世以来,做成南北戏文,用人搬演,虽非古礼,然人人观看,皆能通晓。

又如明人胡应麟《庄岳委谈》:

优伶戏文,自优孟抵掌孙叔,实始滥觞。

这里的“戏文”都是通称,其重点是指戏剧文本。这种用法一直延续到清人,如清初李渔《闲情偶寄·词曲部·词采第二·忌填塞》云:

总而言之,传奇不比文章。文章做与读书人看,故不怪其深;戏文做与读书人与不读书人同看,又与不读书之妇人小儿同看,故贵浅不贵深。

《格局第六·冲场》云:

此折之一引、一词,较之前折“家门”一曲,犹难措手。……非特一本戏文之节目全于此处埋根,而作此一本戏文之好歹,亦即于此时定价。

比李渔稍迟的张潮在《致黄官》中也说:

大抵传奇须分可演、可读二种,总以情节为主,而情节又以从来戏文所少者为佳。

很清楚,李渔、张潮这里所说的“戏文”也是通称,而且其重点也是指戏剧文本。值得重视的是,他们强调了情节、结构及语言的通俗性在“戏文”中的重要作用,把人们对于戏剧特性的认识又向前推进了一步。

至清中叶之李调元,作《弄谱》、《曲话》、《剧话》三书,以前者研究“戏弄”,以后二者研究“戏文”。其《弄谱》“把戏”条云:

古人谓“弄”,亦曰“戏”,非真作戏也。……故作《弄谱》。若戏文,则具载余《曲》、《剧》二话,并不赘说。李调元的《曲话》、《剧话》二书是有分工的:《曲话》论“曲”,偏重于曲词的评论;《剧话》论“剧”,偏重于戏剧体制与戏剧本事的考证。二书合观,可见李调元所说的“戏文”是戏剧的通称。

如果把前人提出的“戏剧”(“剧戏”)、“戏曲”、“戏文”几个概念参照起来看,可以认为前人的戏剧观念经过长时间的演进,已逐渐接近完善。他们已经逐步看到了中国的民族戏剧即戏曲是“戏”、“曲”、“文”亦即戏剧性、音乐性、文学性的有机融合,是一门高度综合的艺术。

四、“真戏剧”与“真戏曲”

二十世纪初,王国维在研究中国古代戏曲的过程中,提出了“戏剧”、“真戏剧”、“戏曲”、“真戏曲”这一组适合中国民族戏剧具体情况的概念。

在王国维的《宋元戏曲史》中,“戏剧”是一个比较宽泛的概念,包括歌舞戏、滑稽戏,也包括“真戏剧”。歌舞剧如北朝至唐代的《代面》、《拨头》、《踏摇娘》、《樊哙排君难》,滑稽戏如唐代的参军戏。王国维认为歌舞戏、滑稽戏还不是“真戏剧”。

王国维给“真戏剧”所下的定义是:“必合言语、动作、歌唱以演一故事,而后戏剧之意义始全。”“真戏剧”既然必用“歌唱”,那就离不开戏曲,所以“真戏剧必与戏曲相表里”。王国维对周密《武林旧事》所载之“宋官本杂剧段数”、陶宗仪《南村辍耕录》所载之“金院本名目”进行了考察,并借助《东京梦华录》、《梦粱录》等宋元人笔记,考察了宋金演剧之脚色与结构,他得出的结论是:“唐代仅有歌舞剧及滑稽剧,至宋金二代而始有纯粹演故事之剧;故虽谓真正之戏剧,起于宋代,无不可也。然宋金演剧之结构,虽略如上,而其本则无一存。故当日已有代言体之戏曲否,已不可知。而论真正之戏曲,不能不从元杂剧始也。”

王国维认为,“戏曲”要成为“真戏曲”,除上述各条外,还必须具备两方面的条件:

其一曰“乐曲上之进步”,即戏曲音乐要有足够的表现力。宋杂剧或用大曲,或用诸宫调。大曲遍数众多;诸宫调不拘于一曲,凡在同一宫调中之曲,皆可用之。二者的乐曲形式,可以说是各有优点。但它们也各有缺点:大曲“通前后为一曲,其次序不容颠倒,而字句不容增减,格律至严,故其运用亦颇不便”;诸宫调“虽或有联至十余曲者,然大抵用二三曲而止。移宫换韵,转变至多,故于雄肆之

处,稍有欠焉”。而元杂剧则不然,“每剧皆用四折,每折易一宫调,每调中之曲,必在十曲以上;其视大曲为自由,而较诸宫调为雄肆”,可以说是兼二者形式之长。

其二曰“由叙事而变为代言体”。宋人大曲,就其现存之董颖《薄媚》、曾布《水调歌头》、史浩《采莲》等观之,皆为叙事体;金诸宫调,就其现存之《西厢记诸宫调》观之,虽有代言之处,而其大体只可谓之叙事。独元杂剧于科白中叙事,而曲文全为代言。

以此为尺度,王国维认为中国古代戏剧中称得上“真戏曲”者,当自元杂剧及南,戏始。

在以上研究的基础上,王国维对于中国古代戏剧的发展历程作了一个总体的描述:“我国戏剧,汉魏以来,与百戏合,至唐而分为歌舞戏及滑稽戏二种,宋时滑稽戏尤盛,又渐藉歌舞以缘饰故事,于是向之歌舞戏,不以歌舞为主,而以故事为主,而元杂剧出而体制遂定。南戏出而变化更多,于是我国始有纯粹之戏曲。”

至此,中国戏剧观念发展到了一个崭新的高度,这导致了中国戏剧学研究的崭新局面的出现。散曲不依赖于故事情节,是一种抒情的演唱艺术;戏曲依赖于故事情节,是一种叙事而兼抒情的表演艺术。(2)同样是抒情,但内涵却不同。散曲抒发的是抒情主人公的感情;戏曲则每个角色各有其感情,因此“不论生旦丑净,须各按情。”(3)散曲的抒情是独立的、单纯的,而戏曲中人物的抒情则与故事情节的展开同步。因此,“按情”必须“按事”,“事合”才能“情到”,“了其事”方可“尽其情”。这二者是不可分割的。(4)戏曲反映生活的面是相当广阔的,这一点要超过散曲,(5)因此,戏曲感人的力量也是十分强烈的,这一点,也要超过散曲。

可以看出,周之标此处对戏曲与散曲的区别作了很精辟的分析,他所阐明的“戏曲”观念已经相当明晰,与王骥德稍后阐明的“剧戏”观念正可以相互补充。

与王骥德《曲律》同刊行于天启三年(1623)的戏曲、散曲集《词林逸响》,编者许字,前有邹迪光序。邹迪光在序中也将戏曲与时曲(散曲)区别开来,指出“至我明,而名公逸士嗽芳擷润之余,杂剧、传奇种种,青出古人之蓝,而称创获。其所为时曲者不征事实,独肖神情。壮士听而徘徊,幽人闻之堕泪。盖一代之声

韵,真有往来于千百年者。”这里指出散曲的特点是“不征事实,独肖神情”,那么,与其相对,戏曲的特点是“征事实,且肖神情”,就是不言而喻的了。

崇祯二年(1629),程羽文在为沈泰所编的《盛明杂剧初集》所作序中云:“曲者,歌之变,乐声也;戏者,舞之变,乐容也。”又云:“上古有歌舞而无戏曲,战国、秦、汉始创优伶,唐作梨园教坊,王右丞以此得解头,而庄宗自号‘李天下’。厥后流风大畅,变歌之五音以成声,变舞之八佾以成数,而曰外、曰末、曰净、曰丑、曰生、曰旦六人者出焉。凡天地间知愚贤否、贵贱寿夭、男女华夷,有一事可传,有一节可录,新陈言于牖中,活死迹于场上。谁真谁假,是夜是年,总不出六人搬弄。”很显然,程羽文这里所说的“戏曲”已经是一个通称,并且初步阐明了它作为综合艺术的特点:有歌,有舞,用以表演一定的故事。“戏曲”来源于歌舞,却并不等于歌舞,它是歌舞综合其他因素,并发展到一定阶段上的产物。程羽文的意见,反映了中国戏剧观念在晚明时期所取得的新进展。

与程羽文大体同时,凌濛初在编选《南音三籁》时,将全书分为“散曲上卷”、“散曲下卷”及“戏曲上卷”、“戏曲下卷”,可见他对于“戏曲”与“散曲”是区分得很清楚的。在该书卷首的《谭曲杂札》中,他又两次论及“戏曲”。其一云:“曲始于胡元,大略贵当行不贵藻丽。……国朝如汤菊庄、冯海浮、陈秋碧辈,直闯其藩,虽无专本戏曲,而制作亦富,元派不绝也。”其二云:“戏曲搭架,亦是要事,不妥则全传可憎矣。”这里的“戏曲”偏重于指剧本,但其涵盖面却包括整个中国传统戏剧。特别是凌初强调了“戏曲搭架”即戏剧结构的重要性,对于人们认识戏剧的特性是极为有益的。

三、“戏文”

与“戏剧”、“戏曲”这两个概念并行而且也值得注意的另一个概念,是“戏文”。

由宋入元的周密《癸辛杂志别集》卷上“祖杰”条:

旁观不平,惟恐其漏网也,乃撰为戏文,以广其事。

祖杰是元初温州勾结官府、残害百姓的恶僧人,无名剧作家所编的揭露其罪恶的剧本是“温州杂剧”,亦即南戏,因此这里的“戏文”是专指南戏。

同样,元人周德清《中原音韵》所说的“南宋戏文”,刘一清《钱塘遗事》所说的“《王焕戏文》”,其中的“戏文”,都是专指南戏。

但“戏文”还有另一种含义,那就是作为戏剧的通称。如明人丘浚《五伦全备记》的《付末开场》:

近世以来,做成南北戏文,用人搬演,虽非古礼,然人人观看,皆能通晓。

又如明人胡应麟《庄岳委谈》:

优伶戏文,自优孟抵掌孙叔,实始滥觞。

这里的“戏文”都是通称,其重点是指戏剧文本。这种用法一直延续到清人,如清初李渔《闲情偶寄·词曲部·词采第二·忌填塞》云:

总而言之,传奇不比文章。文章做与读书人看,故不怪其深;戏文做与读书人与不读书人同看,又与不读书之妇人小儿同看,故贵浅不贵深。

《格局第六·冲场》云:

此折之一引、一词,较之前折“家门”一曲,犹难措手。……非特一本戏文之节目全于此处埋根,而作此一本戏文之好歹,亦即于此时定价。

比李渔稍迟的张潮在《致黄官》中也说:

大抵传奇须分可演、可读二种,总以情节为主,而情节又以从来戏文所少者为佳。

很清楚,李渔、张潮这里所说的“戏文”也是通称,而且其重点也是指戏剧文本。值得重视的是,他们强调了情节、结构及语言的通俗性在“戏文”中的重要作用,把人们对于戏剧特性的认识又向前推进了一步。

至清中叶之李调元,作《弄谱》、《曲话》、《剧话》三书,以前者研究“戏弄”,以后二者研究“戏文”。其《弄谱》“把戏”条云:

古人谓“弄”,亦曰“戏”,非真作戏也。……故作《弄谱》。若戏文,则具载余《曲》、《剧》二话,并不赘说。李调元的《曲话》、《剧话》二书是有分工的:《曲话》论“曲”,偏重于曲词的评论;《剧话》论“剧”,偏重于戏剧体制与戏剧本事的考证。二书合观,可见李调元所说的“戏文”是戏剧的通称。

如果把前人提出的“戏剧”(“剧戏”)、“戏曲”、“戏文”几个概念参照起来看,可以认为前人的戏剧观念经过长时间的演进,已逐渐接近完善。他们

已经逐步看到了中国的民族戏剧即戏曲是“戏”、“曲”、“文”亦即戏剧性、音乐性、文学性的有机融合,是一门高度综合的艺术。

四、“真戏剧”与“真戏曲”

二十世纪初,王国维在研究中国古代戏曲的过程中,提出了“戏剧”、“真戏剧”、“戏曲”、“真戏曲”这一组适合中国民族戏剧具体情况的概念。

在王国维的《宋元戏曲史》中,“戏剧”是一个比较宽泛的概念,包括歌舞戏、滑稽戏,也包括“真戏剧”。歌舞剧如北朝至唐代的《代面》、《拨头》、《踏摇娘》、《樊哙排君难》,滑稽戏如唐代的参军戏。王国维认为歌舞戏、滑稽戏还不是“真戏剧”。

王国维给“真戏剧”所下的定义是:“必合言语、动作、歌唱以演一故事,而后戏剧之意义始全。”“真戏剧”既然必用“歌唱”,那就离不开戏曲,所以“真戏剧必与戏曲相表里”。王国维对周密《武林旧事》所载之“宋官本杂剧段数”、陶宗仪《南村辍耕录》所载之“金院本名目”进行了考察,并借助《东京梦华录》、《梦粱录》等宋元人笔记,考察了宋金演剧之脚色与结构,他得出的结论是:“唐代仅有歌舞剧及滑稽剧,至宋金二代而始有纯粹演故事之剧;故虽谓真正之戏剧,起于宋代,无不可也。然宋金演剧之结构,虽略如上,而其本则无一存。故当日已有代言体之戏曲否,已不可知。而论真正之戏曲,不能不从元杂剧始也。”

王国维认为,“戏曲”要成为“真戏曲”,除上述各条外,还必须具备两方面的条件:

其一曰“乐曲上之进步”,即戏曲音乐要有足够的表现力。宋杂剧或用大曲,或用诸宫调。大曲遍数众多;诸宫调不拘于一曲,凡在同一宫调中之曲,皆可用之。二者的乐曲形式,可以说是各有优点。但它们也各有缺点:大曲“通前后为一曲,其次序不容颠倒,而字句不容增减,格律至严,故其运用亦颇不便”;诸宫调“虽或有联至十余曲者,然大抵用二三曲而止。移宫换韵,转变至多,故于雄肆之处,稍有欠焉”。而元杂剧则不然,“每剧皆用四折,每折易一宫调,每调中之曲,必在十曲以上;其视大曲为自由,而较诸宫调为雄肆”,可以说是兼二者形式之长。

其二曰“由叙事而变为代言体”。宋人大曲,就其现存之董颖《薄媚》、曾布《水调歌头》、史浩《采莲》等观之,皆为叙事体;金诸宫调,就其现存之《西厢记诸宫调》观之,虽有代言之处,而其大体只可谓之叙事。独元杂剧于科白中叙事,而曲文全为代言。

以此为尺度,王国维认为中国古代戏剧中称得上“真戏曲”者,当自元杂剧及南,戏始。

在以上研究的基础上,王国维对于中国古代戏剧的发展历程作了一个总体的描述:“我国戏剧,汉魏以来,与百戏合,至唐而分为歌舞戏及滑稽戏二种,宋时滑稽戏尤盛,又渐藉歌舞以缘饰故事,于是向之歌舞戏,不以歌舞为主,而以故事为主,而元杂剧出而体制遂定。南戏出而变化更多,于是我国始有纯粹之戏曲。”

至此,中国戏剧观念发展到了一个崭新的高度,这导致了中国戏剧学研究的崭新局面的出现。